الثلاثيات

رؤية نقدية في (المعلقة الفلسطينية) للشاعر خالد علي مصطفى ـ نموذجاً

د. زاهر الجوهر حنني*

* أستاذ الأدب الفلسطيني الحديث المشارك، منسق تخصص اللغة العربية وأساليب تدريسها، مشرف أكاديمي متفرغ، منطقة قلقيلية التعليمية، جامعة القدس المفتوحة.

ملخص:

تقوم هذه الرؤية على مخطط عام، تنتظمه ثلاثة محاور أساسية، هي أولا: الثنائيات في بعض النظريات الحديثة. ثانيا: رؤية في الثلاثيات. ثالثا: رؤية نقدية في المعلقة الفلسطينية للشاعر الفلسطيني خالد علي مصطفى، وهو المحور التطبيقي للرؤية، وقد جاء وفاقا للرؤية في ثلاثة أجزاء؛ الجزء الأول: تناول الحديث عن النص والمبدع. أما الجزء الثاني فقد تناول التلقي والتأويل. وجاء الجزء الثالث ليعرض الثلاثيات في ثلاثة أقسام؛ القسم الأول: ثلاثيات لغوية وهو في ثلاث رؤى: الرؤية الأولى، في الأسماء والجمل الاسمية، والرؤية الثانية، في الأفعال والجمل الفعلية، والرؤية الثالثة، في العلاقة بين الرؤيتين وموسيقا النص. وجاء القسم الثاني في ثلاث رؤى أيضا، هي: الرؤية الأولى، في الفكرة العامة، والرؤية الثانية، في الأفكار الجزئية، والرؤية الثالثة، في العلاقة بين الرؤيتين والصورة الفنية. أما القسم الثالث فقد تحدث عن ثلاثيات زمانية ومكانية في ثلاث رؤى أيضا هي: الرؤية الأولى، الزمان في النص، الرؤية الثانية، المكان في النص، الرؤية الثالثة، في العلاقة بين الرؤيتين وخيوط التواصل.

Abstract:

This critique is based on a general idea which includes the following three basic dimensions:

First: Dualities in certain modern theories. Second: A view on the Trilogy. Third: A critique on the Palestinian poem (Al- Muallaqah) by the Poet: Khaled Ali Mustafa which is considered as the practical dimension of this view which is proved to be in accordance with the critique through the following three parts:

First: It has dealt with the literary work and the creative poet ,however the second part has dealt with receiving and interpretation while the third part was concerned with a literary criticism for the trilogy in three domains which are:

First: linguistic trilogy in three views ,the first in nouns and noun phrases, the second in verbs and verb phrases, and the third is in the relation between the two views and the melody of the poetic work. The second part was tackled in three views too, the first which is in the general idea, the second in the sub ideas and the third in the relation between the two views and the poetic portrait. The third part discussed time and place trilogies in three points of view too. The first is concerned with the time in the literary work, the second with the place in the literary work while the third is concerned with the relation between the two points of view and the links between them.

مقدمة:

الحمد لله حمدا كثيرا، والصلاة والسلام على نبيه محمد، وعلى آله وصحبه ومن والاه، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، أما بعد

فقد حاولت مناهج كثيرة وضع أسس (مختلفة) لدراسة النصوص الشعرية قديما وحديثا؛ منها ما نظر إلى النص بإيلاء جانب الشكل اهتماما خاصا ومنها ما اهتم بالمضمون أكثر، ومنها ما حاول وضع أسس علمية أو نفسية أو تجريبية أو تقليدية، وظل على الدوام الاهتمام بالنص والدخول منه إليه مثار جدل بين مؤيد تأييدا كليا أو جزئيا. فوضعت نظريات تقوم على وصف ثنائيات النص، وبالغ بعضها في التعصب لها بكل ما فيها من إشكاليات، وبعضها توسط في عرضها وتطبيقها على النصوص المختلفة.

هذه رؤية نقدية ترنو لأن يصير النقد العربي المعاصر ذا وجه أصيل ومعاصر معا؛ لأنه ليس ثمة تعارض بينهما، ولأنها ترى إمكانية الجمع بينهما، كذلك تعمل على توحيد الرؤى النقدية العربية دون المساس بإنسانيتها، وتنأى بها عن القطرية الضيقة، وعن التغريب والعجمية أيضا.

أقيم هذا البحث على ثلاثة أجزاء رئيسة، هي: الثنائيات في بعض النظريات الحديثة، وفيه عرض لأبرز ملامحها التي شاعت بتأثير الدراسات النقدية الغربية الحديثة. ثم رؤية في الثلاثيات، وهي الجانب النظري الذي جاء موجزا، بسبب وجود المحور الثالث التطبيقي وهو رؤية نقدية في المعلقة الفلسطينية،

وقد جاء وفاقا للرؤية في ثلاثة أجزاء:

- **الجزء الأول**: تناول الحديث عن النص والمبدع وبين أهميتهما في دراسة النص الأدبي.

وعرض للنص من ثلاث زوايا هي:

- الزاوية الأولى: السطح والظاهر.
- الزاوية الثانية: الجوهر.
- الزاوية الثالثة: روابط السطح بالجوهر.

كما عرض للمبدع من ثلاثة وجوه هي:

- الوجه الأول: شخصيته،

- ♦ الوجه الثاني: شيء من حياته،
- ♦ الوجه الثالث: سمة بارزة فيه.
- ◄ **أما الجزء الثاني**: فقد تناول التلقي والتأويل من ثلاثة جوانب هي:
- ♦ العنوان ومتعلقاته.
- ♦ مراحل القصيدة.
- ♦ علامات في النص.
- ◄ **وجاء الجزء الثالث**: ليعرض الرؤية الثلاثية في ثلاثة أقسام:
- ♦ **القسم الأول**: ثلاثيات لغوية وهو في ثلاث رؤى:
  - الرؤية الأولى: في الأسماء والجمل الاسمية.
  - الرؤية الثانية: في الأفعال والجمل الفعلية.
  - الرؤية الثالثة: في العلاقة بين الرؤيتين وموسيقا النص.
- ♦ **وجاء القسم الثاني**: في ثلاث رؤى أيضا، هي:
  - الرؤية الأولى: في الفكرة العامة.
  - الرؤية الثانية: في الأفكار الجزئية.
  - الرؤية الثالثة: في العلاقة بين الرؤيتين والصورة الفنية التي اتضحت في ثلاث لوحات هي: لوحة المنفى ولوحة فلسطين الأزلية ولوحة العودة.
- ♦ **أما القسم الثالث**: فقد تحدث عن ثلاثيات زمانية ومكانية في ثلاث رؤى أيضا هي:
  - الرؤية الأولى: الزمان في النص.
  - الرؤية الثانية: المكان في النص.
  - الرؤية الثالثة: في العلاقة بين الرؤيتين وخيوط التواصل.

هذه رؤية نقدية خاصة، لم تتبع منهجية معروفة، وإن أفادت من آراء كثير من النقاد، وهي على كل حال رؤية تجريبية، أردنا تطبيقها على عدد كبير من القصائد الشعرية العربية، علها تسهم في تحقيق نص نقدي عربي متميز، دون أن يكون مأخوذا بنقد قد لا يكون صالحا لتطبيقه على النص الشعري العربي، فتتكون لدينا رؤية عربية خالصة

يساهم النقاد جميعا في إبداعها، ولا نتطلع أن تكون مقدسة لدرجة عدم التعديل فيها بما يتناسب مع طبيعة النص المدروس. وهي كذلك تعمل على عدم جعل النص النقدي كتلة متراصة من الغموض والإبهام؛ بل تحاول إخراج النقد من إطار التوجه لخاصة الخاصة إلى التوجه إلى شريحة أوسع، وإخراجه من عزلته التي تزداد يوما بعد يوم.

راجيا المولى– عز وجل – التوفيق بالقدر الذي أرنو لتحقيقه.

أولاً ـ الثنائيات في بعض النظريات الحديثة:

ومما جعل السويسري الأصل فرديناند دي سوسير (عالم اللغة في الألسنيات الحديثة) ينظر إلى اللغة على أنها نظام في الاختلافات، رؤيته في أن الكلمة والصوت بدائل إذا تمايزا واختلفا عن سواهما. وقد قام جدله في ذلك على أن الإشارة ذات طبيعة عفوية أو اعتباطية وأنها تعتمد التواطؤ المعرفي، فمعرفة الإشارة لا تتم من خلال خصائصها، وإنما يتم ذلك من خلال تمايزها باختلافها عن ذلك من الإشارة. وقاد هذا التصور النظري الذي انطلقت منه البنيوية بين اللغة بوصفها نظاما في الاختلافات وبين الحدث الخطابي الذي يتمخض عنه هذا النظام، وتكون عندئذ بين ثنائيتين هما: اللغة والخطاب؛ أي بين المخزون الذهني الذي تمتلكه الجماعة وما يختاره المتحدث من ذلك المخزون الذي يعبر عنه بفكرته وبحسب عناصر الرسالة.

يقول سوسير: (إنّ اللغة والكلام ليسا عندنا شيء واحد، فهي منه بمثابة قسم معيّن وإن كان أساسياً، والحق يقال، فهي في الآن نفسه نتاج اجتماعي لملكة الكلام، ومجموعة من المواضعات يتبناها الكيان الاجتماعي ليمكّن الأفراد من ممارسة هذه الملكة، وإذا أخذنا الكلام جملة بدا لنا متعدّد الأشكال، متباين المقومات، موزعاً في الآن نفسه إلى ما هو فردي وإلى ما هو اجتماعي. ولا يتسنى لنا ترتيبه ضمن أي قسم من أقسام الظواهر البشرية؛ لأنّنا لا نستطيع أن نستخرج وحدته)[١] .

ولعل الآنية (التزامن) التي تشمل دراسة اللغة بوصفها نظاماً في عصر محدد، والتعاقبية (التاريخية) التي تشمل دراسة اللغة من حيث ترابط العناصر بين مراحل تاريخية مختلفة (دراسة اللغة من حيث تمددها التاريخي) ، هي تقاطعات شمولية تقابلها تقاطعات في داخل النظام اللغوي، وهي ذات تحرك ثنائي أيضا تتحكم في تكوين الخطاب، وهما محورا الاختيار والتاريخ [٢] .

رفض دي سوسير فكرة أن اللغة مجموعة من الكلمات تتراكم تدريجياً، وخلص إلى أنها علامات تحتوي (دالا) و (مدلولا) ، وقد سماهما «المملكتين العائمتين»، وبين

أن بينهما علاقة جدلية وثيقة الصلة، وعليه ظلت ثنائيات البنيوية من الأساسيات فيها إذا ما خرج المنهج البنيوي إلى بيئات أو علاقات جديدة أخرى مع ميادين معرفية أخرى، فالمنطلقات التي كونت المنهج البنيوي- بعيدا عن مرجعيات فلسفية أو نفسية أو اجتماعية أو أنثروبولوجية (علم الإنسان) - مهدت السبيل إلى ظهور مدارس نقدية معتمدة على الألسنية أو علم اللغة.

الروسي رومان ياكبسون رأى أن خير وسيلة للنظر في حركة النص الأدبي وسبل تحرره هي الانطلاق من مصدره اللغوي الذي تفاعل مع نظام الاتصال اللفظي البشري، وبنى نظريته في (التوصيل) على العناصر الستة التي تغطي وظائف اللغة كافة بما فيها الوظيفة الأدبية وهي: (المرسل والرسالة والمرسَل إليه والسياق والشيفرة ووسيلة الاتصال[٣].

أما السيميائية فارتكزت على ثلاثة عناصر هي: الإشارة (الرمز Sign) والعلاقة فيها عفوية أو اعتباطية وتتكون من الدال (الصورة الصوتية) والمدلول (المتصور الذهني لذلك الدال). والمثلية (الآيكونية Icon) والعلاقة فيها تقوم على التشابه. والعلامة (Index) وتعني العلاقة بين الدال والمدلول، وتكون فيها العلاقة سببية أي أنها سبب في وجود تلك العلامة، بعكس التفكيكية التي ترى أن النتيجة هي السبب، والسبب هو النتيجة، وهذا ما اصطلح عليه بفكرة (النص- الأثر) فالقراءة سبب للكتابة (فلولا وجود قراء لم يكتب الكاتب نصه) ، ويصبح المتلقي سببا في الإبداع وسبيلا إلى دفع المتلقي للخلق. كذلك يلغي جاك ديريدا وجود حدود بين نص وآخر (الاقتباس- تداخل النصوص - التناص-)، فكل نص أدبي هو خلاصة تاريخ لعدد من الكلمات، والكلمات سابقة للنص في وجودها، وهي قابلة للانتقال من نص إلى آخر، فتحمل معها تاريخها القديم والمتسع لمواصفات السياق دائب الحركة، فأي نص خلاصة لما لا يحصى من النصوص قبله. وتتلاحم هذه التكرارية للأثر بوصفها قوة خفية للنص. فتبحث التفكيكية أو التشريحية في النص نفسه على أساس ما قاله ديريدا من أنه: (لا وجود لشيء خارج النص)، وهذا يعني أن النص وليس صاحبه هو قاعدة أساسية في المنهج التفكيكي، فالقراءة التفكيكية قراءة حرة، ولكنها نظامية وجادة، وفيها يتوحد القديم الموروث وكل معطياته مع الجديد المبتكر وكل موحياته من خلال مفهوم السياق حيث يكون التحول الذي هو إيحاء بموت، وفي اللحظة نفسها تبشير بحياة جديدة. وعليه فالمؤلف ليس سوى اسم طبع فوق النص، والمعترك الحقيقي هو النص، ويرتبط بهذا- ونتيجة له- أن كل قراءة لا يمكن أن تكون نهائية وهي مادة جديدة

للتفكيك. والتفكيك يقوم بالتحرك على بلاغيات النص، ومنها إلى منطقياته ونقضها، حتى القضاء على التمركز المنطقي في النص (كما هو هدف ديريدا) ، والغرض أخيراً ليس الهدم، وإنما إعادة البناء، وإن بدا ذلك غريباً.

في حين تقوم الأسلوبية على النظر إلى النص على أساس أن اللغة الأدبية تتمتع بكيان يختلف عن غيرها من اللغات التطبيقية المستعملة في ميادين المعرفة الأخرى؛ من بنية اللغة الشعرية وبنية الخطاب الأدبي وأنواع البنيات الأدبية (٤) التي تشترك في غاية واحدة هي معرفة الفروق اللغوية في التجربة الأدبية، وقاد الحديث عن اللغة الشعرية في النص الأدبي أسلوبياً لدراسات ارتبطت بعلم الصوت حينا، وبعلم الدلالة حينا ثانيا، وبالتراكيب اللغوية حينا ثالثا (التي سميت بالمستويات الأسلوبية) والتي ارتبط فيها المستوى الصوتي بدراسة الصوت اللغوي (الدال) الذي ارتبط بظواهر لغوية (التكرار والجناس البلاغي والإيقاع) . وارتبط فيها المستوى الدلالي بعلم الجمال والبلاغة (أي تجمع بين بنية اللغة الأدبية والشعرية بسياقاتها وأنساقها وبين الوجه الجمالي والبلاغي لتلك التراكيب)، وارتبط المستوى التركيبي فيها بالتركيب البنائي النحوي الذي نجد فيه الحركة الإعرابية دالا له مدلول محدد (٥). ويشير نقاد حديثون إلى سبب توجه النقد إلى النص دون ما يحيط به بالقول: لقد نظر نقاد المنهج التاريخي إلى النص الأدبي بوصفه وثيقة تاريخية، ونظر إليه نقاد المنهج الاجتماعي بوصفه ظاهرة اجتماعية، في حين نظر إليه نقاد المنهج النفسي بوصفه عينة (سيكولوجية)، وظل النص الأدبي يرقد في موضع ما، بعيدًا عن أنظار نقاد هذه المناهج وأيديهم.

ولعل المنهج الانطباعي لا يبتعد في محصلته النهائية عند أصحابه عما انتهى إليه أصحاب المناهج النقدية السالفة، إذ لا يعدو جهد هؤلاء كونه انعكاسًا لما يتركه الأدب في نفوسهم من انطباع عن النص وصدى لما تعكسه نفوسهم من تأثر بمظاهره أكثر منه صدى لحقيقة النص الموضوعية وكشفاً متأنياً من واقع مداومة النظر فيه بوصفه فناً قولياً له منطقه الخاص وبنيته المتفردة، وحقيقته التي تميزه من شخصية مبدعه ومجتمعه الذي ينتمي إليه وعصره الذي يحيا فيه وجنسه الذي ينتسب إليه.

أدرك نقاد الأدب ودارسوه بعد طول ممارسة لهذه المناهج الخارجية أنها ركزت على مرجعيات النصوص أكثر من تركيزها على النصوص ذاتها، وصارت العناية بالعلاقات الاجتماعية والقوانين الاقتصادية، وصراع الطبقات، وسيماء المرحلة التاريخية للأديب وظروف تكوينه وعقد سلوكه، وطبيعة انتسابه الثقافي والقومي، صار ذلك كله هو ما يحتل

موقع الصدارة والاهتمام منهم، لينكمش جهد سبر النص في المقابل، ويشحب لونه ويخف نداؤه.

وقد كان طبيعياً أن يفكر هؤلاء النقاد بواقع المعادلة من غير أن ينجوا من الوقوع تحت طائلة عقدة الذنب وردود فعل نشاط المناهج الخارجية السابقة، مما قادهم إلى ألوان من المبالغة والتطرف المضاد أحيانًا.

ركزت المناهج الداخلية الجديدة للنقد على أدبية النص، لتحصر همها في قراءته، في نظامه المستقل، وأسلوبه الخاص، ونسيجه المتميز وقيمه الجمالية التي صدر عنها، مع قدر من التعصب في رؤية النص عالماً مغلقاً وبنية مستقلة وقيمة نهائية لا تربطها صلة ما ببيئتها المحيطة بها، ومرجعها المتصل بها، وإنكار قيمة هذه الصلة ودورها في أقل تقدير. يلتقي في ذلك أصحاب المنهج الشكلي مع أصحاب منهج النقد الجديد والمنهج البنيوي مع أصحاب المقاربات الأسلوبية والسيميائية وغيرها من المقاربات النقدية التي رأت في دراسة بنية النص وعلاقاته الداخلية دراسة للنص، خلافا للمناهج السابقة التي كانت ترى في دراسة المرجع دراسة للنص الأدبي (٦).

وقريب من هذا ما ينبغي قوله في هذا المقام من أن المناهج النقدية في معظمها «ترتد في مصدرها الغربي إلى جذور فلسفية تمتد إلى بنية الحضارة الأوروبية نفسها، فقد أعلن (نيتشه) موت الإله، ولاقت هذه الفكرة ترحيبا شديدا في الأوساط الأوروبية والفكرية، لأنها كانت تعبيرا عن اللحظات التاريخية التي تمر بها أوروبا في ذلك الحين، والبنيوية تعلن موت الإنسان، فهذه المقولة (أي موت المؤلف) تعني زحزحة الغيبيات والميتافيزيقيات بعيداً. وقد انتقلت مقولة موت الإله إلى الأدب ونقده، تحت مسميات متشابهة، فأعلن الأدباء موت الشخصية في مجال الأدب، وأعلن النقاد موت المؤلف في مجال النقد» (٧) لم يبق بعد هذا سوى النص والمتلقي فمن منهما سيموت أولا؟

وآية هذا العرض أن الدراسات النقدية اتخذت لها شكلين أو وظيفتين أو مظهرين؛ أحدهما، الاتجاه نحو بنية النص الأدبي. والآخر، الاتجاه نحو الظواهر الثقافية التي تمثل السياق الثقافي للظاهرة النقدية، إذ ظلت ظنون النقاد فيه وجهودهم مصوَّبة على البحث عن حقيقة الظاهرة الأدبية وجوهرها الإبداعي فيما يتصل بها من مرجعيات ويحيط بها من بيئات، ومن خلال العناية بطبيعة المرحلة التاريخية التي يحياها الأديب المبدع والإحاطة بمكونات شخصيته وظروف نشأته وقسمات جنسه وخصوصيته، والدراسات النقدية الألسنية والبنيوية عموما ركزت في دراساتها وتحليلاتها على المظهر الأول، وعليه

كان بناء آراء نقادها على بنية النص الأدبي القائم على ثنائيتين هما: اللغة والخطاب، وارتباط ذلك كله بالدال والمدلول.

الأمر الذي نقرأ فيه إغفالاً ملحوظاً ومقصوداً لعنصر مهم هو ربط النص الأدبي بالظواهر الثقافية، ووجود حبل متين يمثل القطب الثالث المتمم للثنائيات اللغوية وهو الوسطية وتقاطع الثنائيات أو السياق الثقافي الذي يشكل مع الثنائيات ثلاثيات نقدية يمكن لها أن تتجاوز قصور نظريات ومناهج كثيرة. وهو ما يدعو له هذا البحث، ويبينه نظرياً وتطبيقياً من خلال عرض الفكرة بإيجاز ثم التطبيق عليها بإسهاب، وذلك بدراسة نموذج من الشعر المعاصر.

ثانياً ـ رؤية في الثلاثيات:

في الوقت الذي تتزايد حدة التناقضات مع كثرة المناهج والنظريات النقدية الحديثة، يجد الناقد الجديد نفسه ضائعا مشتتا بينها من ناحية، وبينها وبين أسس النقد القديم من ناحية ثانية، ويصبح الإلمام بها جميعا أمراً صعباً ومعقَّداً إن لم يكن مستحيلاً، لذا فإن مما يساهم في جسر الهوة والتغلب على صعوبات الإلمام بها هو البدء بالتركيز، وتحديد الهدف الذي ترمي إليه الدراسة النقدية في نفسها منفردة، وفي مجموعها وعلاقتها بغيرها، ثم تحديد الكيفية التي تتواءم مع رؤية الناقد وإمكاناته في التطبيق على النصوص الإبداعية. ومع أنني لا أرفض نقد النقد ولا نقده، فإنني أجد في كثير من نصوصه مشتِتا آخر يضاف إلى (تعقيد) النقد. والنقد حالة فكرية إبداعية (رؤية ورؤيا) معاً، وأحرى به أن يكون في متناول (المتلقي)، ولا يهمني إن كان قارئا (عمدة) أو غيره، ويهمني أن لا يشعر الناقد بالعزلة التي يصنعها بنفسه لنفسه، وهذا يحتم ارتباط الدارس أو الناقد أو الباحث في النصوص بالسياق الثقافي الذي ينبغي أن يتشكل في معرفته بالاطلاع والخبرة، على ألا تكون نظريات النقد (الغريبة) جزءاً حتمياً في ممارسته، بل تكون جزءاً اختيارياً، لأنه لا يستطيع بحال أن ينفصل عن واقع ثقافته التي تشكلت عنده عبر السنين، امتداداً من الماضي مروراً بالحاضر وصولاً إلى المستقبل، وعليه أن يحرص على عدم الذوبان في الثقافات الأخرى، وهذا أهم ما في الأمر، لأن العالمي يبدأ من الوطني– القومي، ثم يمتد ويتسع، وليس العكس.

إن الثلاثيات التي أدعو لها في هذا المقام لا تقوم على الأخذ من كل جهة بطرف، والتوسط بين المتناقضات المختلفة، وإنما تقوم على الربط بين النص ومبدعه من جهة والمتلقي من جهة ثانية والسياق الذي خلق فيه النص من جهة ثالثة. وذلك كله كي تكون

الدراسات النقدية مفيدة وماتعة في الوقت نفسه، فالنص ومبدعه يشكلان طرفا في الثنائية، والمتلقي يشكل طرفا ثانيا، ويربط بين كل عناصر الطرفين عنصر لا غنى عنه في أي حال من الأحوال هو السياق الثقافي الذي خلق فيه النص بما في ذلك مناسبته، وما يمكن أن يحمله من دلالات ظاهرة أو يمكن تأويلها. وهذا يتجاوز ما كان قد عرضه كمال أبو ديب عندما عرض لجدلية الخفاء والتجلي محاولاً البحث عن بنية ثلاثية مرتبطة بالبنائية إلى حد الارتهان لها، [٨] الأمر الذي دعا ناقداً كبيراً هو (صلاح فضل) إلى نقده ببيان المزلق الذي وقع فيه قائلا: «... عند حديثه عن (الأنساق البنيوية في الفكر الإنساني والعمل البنيوي) إذ التقط نماذج عدة عشوائية– أو مختارة عمداً– من الشعر والقصة والأسطورة بحثاً عن بنية ثلاثية – هذه المرة– ... إن هذه الفكرة الثلاثية المسبقة التي تختار الأمثلة المتطابقة معها ليست استقرائية ولا شارحة، وإن هذا المنطق نفسه تجهد البنيوية لمحاربته لما فيه من تبسيط شديد يلتمس للنظام في السطح المباشر... إلا انه حاول في بعض الأحيان أن يفيد من إمكانيات تقاطع المستوى الاستبدالي مع المستوى السياقي... [٩] . لأننا نجزم في النهاية أن «الشعر تراث جماعة لا صناعة شعراء أو مؤلفين، الشعر حريص على ما نسميه الصورة. والصورة تشكل المادة. الصورة تقترب من فكرة الجماعة. الجماعة في التراث أكبر من الفرد. الجماعة حكمة وقوة غريبة أو نادرة» [١٠] و «ومن أجل فكرة الجماعة كانت العناية بنظام اللغة، نظام اللغة أكبر من الناطقين بها، والناطقون بها موكول إليهم إظهار قوة النظام» [١١] ولهذا يمكن أن تتبلور هذه الرؤية في ثلاثة محاور أساسية هي:

١. النص والمبدع.
٢. التلقي والتأويل.
٣. الثلاثيات.

ويمكن عرضها بالتفصيل من خلال التطبيق المباشر على نص شعري عربي، وذلك على النحو الآتي في القسم الثالث.

ثالثاً ـ رؤية نقدية في (المعلقة الفلسطينية): [١٢]

أولاً: النص والمبدع

١. **النص**: **ويمكن الحديث عنه من ثلاث زوايا؛**

- **الزاوية الأولى**: السطح والظاهر، المعلقة الفلسطينية هو عنوان القصيدة، وهو في الوقت نفسه عنوان الشاعر، ووحي رحلته، الأمر الذي لا يمكن لأحد أن يفصلهما

ولا أن يحاول، ففي الوقت الذي يمكن دراسة بعض النصوص بمعزل عن منشئها، لا يمكن دراسة هذا النص لأن صاحبه جزء منه، ولأن النص هو المخزون الذهني الأبدي للشاعر خالد علي مصطفى.

- **الزاوية الثانية**: الجوهر، تتحدث هذه القصيدة عن الفلسطيني الذي هُجّر من وطنه عنوة وظل يحمل في ذاته– وفي منفاه – حلم العودة والرجوع إلى الوطن المسبي، ومنذ التهجير والاحتلال وحتى العودة قصة طويلة، يرويها الفلسطيني الذي يعيش تفاصيل هذه القصة، يرويها على نحو مختلف.

- **الزاوية الثالثة**: روابط السطح بالجوهر، يوحي العنوان بالقصائد العربية الطويلة التي قيلت في عصر ما قبل الإسلام، وقيل أنها كانت تعلق في خزانة النعمان بن المنذر، وقيل أنها كانت تعلق على أستار الكعبة، وقيل أنها شبهت بالقلائد التي تعلق على نحور النساء، وقيل بل هي قصائد كانت تعلق في النفوس عند سماعها[١٣]، ولكن هذه القصيدة لم تسمَّ تشبيها لها بتلك، وإنما من يقرؤها قد يرى أن الشاعر قصد القضية الفلسطينية المعلقة (العالقة – التي لم يوجد لها حل بعد) على الرغم من أنها لم تخل من الإشارة إلى المعلقات العربية القديمة، بل لقد قصد الشاعر الإشارة إلى أن القضية الفلسطينية ستظل معلقة إلى الأبد كما ظلت تلك القصائد خالدة إلى الأبد، وإن اتضح أن فكرة التعليق مختلفة بينهما.: فمن هو الشاعر خالد علي مصطفى؟ وكيف يرويها؟

٢. **المبدع: ويمكن الحديث عنه من ثلاثة وجوه**:

- **الوجه الأول**: شخصيته، قرأت له، ثم قرأت عنه، ثم عرفته، الشاعر الأستاذ الدكتور خالد علي مصطفى، ليس العنيد الوحيد الذي يرفض أن يضع رأسه بين الرؤوس ويقول... وحسب، لكنه الوحيد الذي عرفته مصراً على حقه بطريقة خاصة، قابضاً على فكره كالقابض على الجمر، بطريقة خاصة أيضا، يمسك زمام الفكرة ويطوح ما عداها في سبيل بقائها جلية، يلم بها ويبقيها، بعد أن يلم شتاتها ويبرز ما ينبغي أن يتجلى منها حين تكون ممثلة لشخصه، لا يتنازل ولا يتراجع حتى وهو على السفود، مفكر فلسطيني أصيل استمد أصالته من نبع حيفا الصافي، منذ أن رضع لبن (عين غزال)[١٤] في هاتيك التلال التي تتربع على عرش الشمال الفلسطيني مع عتليت وإجزم وما يحيط بها من شموخ التقاء ربوع الشام، حلقةً تربط العرب جميعا معا، ومنارة تهدي التائهين ويستظل بفيئها المتعبون.

♦ **الوجه الثاني**: شيء من حياته، هُجر الشاعر مع أهله في العام ١٩٤٨ ليشهد فاجعة القرن العشرين التي ما زالت تمتد فينا ويبدو أنها ستظل إلى حين، وليظل الشاهد الأبدي منذ إقامته في البصرة حينا وديوانه (البصرة- حيفا) وعلاقته مع بدر شاكر السياب، ثم بعد إقامته في بغداد ومسيرته العلمية المتميزة، وإبداعه في مجالين لا انفصال بينهما عنده؛ الشعر والأدب والدراسات الأكاديمية العلمية، وصولاً إلى رئاسة قسم اللغة العربية في الجامعة المستنصرية، ومروراً بكونه نائب أمين عام اتحاد الكتاب والأدباء في العراق، ورئاسته للجنة الشعر العليا في مهرجان المربد، الأمر الذي أكسبه فلسطينية أصيلة وعراقية نبيلة، بعد جبرا إبراهيم جبرا.

♦ **الوجه الثالث**: سمة بارزة فيه، هو صوت فلسطيني واضح، يمكن أن يمثل -بوعي- صرخة المهجّر الذي يحمل على عاتقه هم الغربة والوطن المنتظر والقضية العالقة (المعلقة) التي لم تحل خيوطها المعقودة (المعقدة) بإحكام، كما يمكن أن تمثل شخصيته امتداداتها ومراحلها المختلفة، ولما كان يمكن للفلسطيني أن يعيش (كيفما اتفق) ظل خالد علي مصطفى الحالم بالعودة الذي يحمل رأسا عتيقا يُنْتَزَع منه رأس يافع لم يتلوث [١٥]، وظلت فلسطين المعلقة التي يحملها في حله وترحاله رانيا إلى العودة إليها مهما طال المشوار ومهما كانت مكابداته ومشاقه. وجدير التنبيه هنا إلى عدم إمكانية فصل النص عن مؤلفه ولا عن المتلقي، لأن «القراءة أياً كان زمانها تقوم على نص يشترك فيه المبدع والمتلقي في آن معاً... ووجود هذا لا يلغي ذاك.. ومن ثم وجود أي متلقٍ لا يلغي قدوم متلق بعده.. فلو أمتنا الأول لأمتنا الثاني، ولما كان للفعل الثقافي أثر في اللاحق؛ وكلنا يعرف أن الثقافة إنما هي عملية تراكمية؛ أدركنا أن النص إنما هو تجسيد لذلك كله في وظائفه، هذه الوظائف المعبرة عن المؤلف والعصر... وحينما خرج من ملكيته لم يلغ هذا الخروج وجوده. ويتضح لنا مما تقدم أن هناك منتجاً ونصّاً وثقافة؛ وأي تشكيل جديد لنص جديد يعيش وسط هذه الأركان الثلاثة؛ وكل ركن يرتبط بالآخر بوساطة النص مرة، وبوساطة عملية المثاقفة المستمرة مرة أخرى؛ فأي منشئ ليس معلقاً في الهواء حتى لو أطلقا له الحرية للعبث بالنص... وكذلك هو المتلقي؛ ولا يمكن لأحد أن يميت الآخر كما انتهى إليه (رولان بارت) في (موت المؤلف) بل يكمله...» [١٦].

ثانياً: التلقي والتأويل

ويمكن عرضه من ثلاثة جوانب؛

١. العنوان ومتعلقاته:

منذ البداية (العنوان) يضع الشاعر المتلقي أمام آفاق مفتوحة قابلة للتأويل، ولم يكن النص عفوياً أو اعتباطياً، كما لم يكن رموزاً متحجرة، بل إن دلالات التأويل يمكن حصرها في إطار عام، وكل مساحة فيها لها ما يدل عليها من الإشارات وهي في الوقت نفسه ليست قصيدة مباشرة أو خطابية. ومما يؤكد أن رموز الشاعر ليست متحجرة ولا مغلقة، ولكنها مفتوحة من جانب، وإشاراتها واضحة من جانب آخر، فالمعلقة فضاء مفتوح للتأويل، أما الفلسطينية ففضاؤها محصور في كل ما هو فلسطيني. وهو في الوقت نفسه أيضا مفتوح على اتجاه ثان هو الحضور والغياب (إصرار الفلسطيني على الحضور والوجود ومحاولات تغييبه معا) .

٢. مراحل القصيدة:

المعلقة الفلسطينية إما هي (قصيدة تحاكي المعلقات العربية القديمة) أو (القضية الفلسطينية المعلقة) ، وتقسيم القصيدة على ثلاثة أقسام (مراحل) ؛ المرحلة الأولى (الوقوف على الأطلال) تشير إلى التأويل الأول، أما المرحلة الثانية (الرحيل إلى المنفى) فتشير إلى الدلالة الثانية. ويظل الفاصل الفيصل بينهما هو تأويل المرحلة الثالثة (تأملات) . ولما عرفنا الشاعر وعرفنا أنه ليس شاعراً سطحياً، بل يغوص في أعماق المعاني ليستخرج منها إشارات لدلالات بعيدة عميقة تحمل العبء كله، فالسطح وحده لا يحمل إلا نفسه، فإن التأويل الثاني أقرب إلى الممكن من التأويل الأول.

٣. علامات في النص:

قد يكون المتلقي فلسطينيا أو عربياً أو مسلماً أو غير ذلك. وقد يكون متخصصا في الشعر والأدب وقد يكون غير ذلك. فما العلامات التي قد تربط هؤلاء جميعاً على اختلافهم؟ يدرك الشاعر هذا الأمر جيداً؛ فيضع في نصه بوصلة تشير إلى ماهية النص وجوهره، ويظل يكررها في النص منذ بدايته إلى نهايته، تلك هي ضمير الجماعة (جماعة الشاعر الفلسطيني الذي يعيش قهر الغربة). ومن ذلك أن افتتاح الشاعر المرحلتين الأولى والثانية بضمير جماعة المتكلم (نحن) في (عدنا، وهيأنا) واختتام القصيدة به أيضا (بنا– ضاع النشيد بنا). يشير إلى أنه يتحدث عن تجربة – رحلة جماعية لها بداية ولم تظهر بعد نهايتها،

رحلة قسرية ما زالت مستمرة، هي الرحلة الفلسطينية. ويتجلى ما قاله صابر عبد الدايم في حديثه عن الموسيقى في النص الشعري، في هذا النص من حيث اجتماع أطراف متعددة، على إبداع نص مثل هذا، إذ قال: «إن النص الشعري تتعدد أبعاده الجمالية، والبحث عن أسرار هذا الجمال ربما يكمن في البناء الموسيقي، وربما يكمن في التشكيل بالصورة، وربما يكمن في البنية اللغوية والإحساس بالزمن، وكل الأبعاد السابقة تنبثق من الطاقة الشعورية المتدفقة من كيان النص، وهو بدون هذه الطاقة يعد نهرا جافا، وحديقة يابسة، وأفقا منطفئ النجوم» (١٧).

ثالثاً: الثلاثيات

ويمكن تقسيمها إلى ثلاثة أقسام:

- **القسم الأول: ثلاثيات لغوية**

ويمكن تحليلها وفقا لرؤية ثلاثية على النحو الآتي: الرؤية الأولى: في الأسماء والجمل الاسمية. الرؤية الثانية في الأفعال والجمل الفعلية. الرؤية الثالثة: في العلاقة بين الرؤيتين وموسيقا النص.

- **الرؤية الأولى: في الأسماء والجمل الاسمية**

لا يضع الشاعر في العادة –عند إنشائه نصاً– طائفة من الألفاظ، ويدعي أنه سيستخدمها في نصه دون غيرها، بل إن الفكرة هي التي تستدعي الألفاظ المعبرة عنها، لهذا يمكن النظر في النص بوصفه كتلة واحدة، لا ينفصل بعضها عن بعضها الآخر، ويمكن التوصل إلى فهم طبيعة تلك الكتلة من خلال النظر في أنواع الألفاظ المستخدمة، ثم الجمل المعبرة، ثم طبيعة تشكيل تلك الطائفة منها جميعاً على النحو الذي اختاره المبدع. وهناك من يرى أن «التغاير والتضاد في القصيدة الشعرية العربية المعاصرة والحديثة مكوناً من مكوناتها الجمالية والتركيبية؛ أي أن القصيدة لا تقوم إلا على التناقض والتنافر والتغاير والتضاد لأن الحياة المعاصرة تتطلب ذلك.» (١٨).

الناظر في الألفاظ التي ركز الشاعر خالد علي مصطفى في استخدامها يجدها تدور في دائرة، تتجمع دلالاتها مشكلة بؤرة تنبع منها طائفة الألفاظ المسكونة بهم واحد هو (هم المنفى والشتات) . ولعل الأسماء الآتية توضح جانبا من هذا: (فلسطين، أطلال، مهجر، منفى، أشباح، أزقة، كهوف، مدينة الذكرى، الغار، ظلمات، سور، غربة، مرثية، خيام، سجناء، خرائب، الشمس، سوط، خروج، رحيل، بحر، ودائع، شبح، ميراث، دار، سياج، خنادق، لوز،

بلوط، منافي، ضيوف البحر، نهاية، سجون، .... وغيرها) فإذا عرفنا أن الشاعر استخدم لفظ المنفى وحده إحدى عشرة مرة، وأنه استخدم قرابة تسعين اسما تدور معظم دلالاتها في الدائرة نفسها، فإن هذا يعني بوضوح أن الشاعر كان مسكونا بهم واحد واضح هو هم الشتات والحديث عن أسمائه وما يدل عليه.

أما إذا تتبعنا الجمل الاسمية في النص فإنها قد تشير إلى شيء مهم في هذا الجانب، ومن أبرزها: (كل الوجوه تصدعت، مدينة الذكرى تنادي، كل الشوارع ضاع في المنفى اسمها، الماء لم يحلم بنا، البئر غادرها الرعاة، الدار أنهكها الخروج، البحر ملتصق بنا، كل المضايق جهمة، كل المنافي أشرعت أبوابها،.... وغيرها) نجد أن هذه الطائفة من الجمل الاسمية مرتبطة بالأسماء على نحو معبر، فقد حملت الأسماء والجمل الاسمية معا صفات المنفى وحياته ومسمياته ومحطاته وتطلعات الفلسطيني الذي وسم به، حتى صار اسما له (لاجئ، مبعد، منفي، مشرد،...) والجمل الاسمية التي من المعروف أنها تشير في العادة إلى الوصف الساكن، وقد لا يكون السكون دالا على الهدوء والسكينة والرضا بما هو واقع، كما في هذا النموذج، فالشاعر أراد أن يصف قسوة المنفى، ليشير صراحة إلى رفضه، والنظر في الرؤية الثانية سيبين كيف ارتبط هذا المعنى بالأفعال ودلالاتها، الأمر الذي سيوضحه البحث في الرؤية الثالثة.

- الرؤية الثانية: في الأفعال والجمل الفعلية

تشير الأفعال والجمل الفعلية في العادة إلى الحركة والتغير، والمهم في هذا إلى أي اتجاه يشير هذا التغير وتشير هذه الحركة؟ فمن خلال ذلك يمكن تتبع مراد الشاعر. منذ البداية أشير إلى أن الشاعر استخدم من الأفعال والجمل الفعلية ما يقارب ضعف عدد الأسماء والجمل الاسمية، ومما ورد في القصيدة منها: (عدنا، تركنا، يحرسون، ندخل، تنادي، تبسط، ضاع، يبحث، لم يحلم، غادرها، تسلبنا، نلاحقها، تهرب، ترجمنا، ضيعتنا، غلقت، تعود، تبحر، يغادر، اعبروا، توقفوا، استقبلتنا، صدأت، تفتش، لم نحزن، لم نفرح، أشرعت، أوقدت، سيغلبون، تبعثر، افتضح، ندخلها، نترك، يستبسلوا، تسكن، يذكرون، جئنا، خلّفنا، يخرج، يلوح، ضاع، ضاعت،....) وهذه الأفعال (وقد رصدت منها في القصيدة أكثر من مائة وخمسة وثلاثين فعلا) كلها ترتبط بالتأكيد بالجمل الفعلية، فما هو الاتجاه الذي تشير إليه؟ إنها بوصلة واضحة الإشارة؛ فالفلسطينيون ربما وحدهم هم الذين تشير إليهم، وهي تؤكد أن المسألة جماعية وليست فردية، فالهمّ الذي عبرت عنه هذه الجمل المتواصلة في النص المتحرك، همّ يمكن أن يكون فردياً عند أي إنسان من أية جنسية كانت، لكنه لا

يعبر عن همّ جماعي لشعب كامل إلا في الحالة الفلسطينية، وكأن هذه الألفاظ خلقت لتعبر عنا، هكذا يقول الشاعر.

- **الرؤية الثالثة: في العلاقة بين الرؤيتين وموسيقا النص**

هذا الجانب هو الذي يقوم بالربط بين دلالات الألفاظ أسماء وأفعالاً وجملاً، فمن غير المعقول ألا تكون هناك علاقة بينها جميعاً، أو خط عريض يربطها، إلا إذا كان الشاعر ساذجا، وخالد علي مصطفى ليس كذلك. إن الفكرة العامة والأفكار الجزئية هي التي يعبر عنها بألفاظ تدل عليها، ومما يلاحظ في هذا النص أن الجمل الاسمية معظمها ارتبطت بأفعال في جزئها الثاني (كان مبتدؤها اسما خبره جملة فعلية) كما في قوله: **كل الوجوه تصدعت، مدينة الذكرى تنادي، كل الشوارع ضاع في المنفى اسمها، الماء لم يحلم بنا، البئر غادرها الرعاة، الدار أنهكها الخروج**،... وغيرها، وهذا له دلالتان؛ الأولى أن الجملة الاسمية موجودة، والثانية أنها مرتبطة بالجملة الفعلية، فالوصف الساكن ما هو إلا نذير حركة وفاعلية متوخاة أو منتظرة، وهذا معناه أن الفلسطيني لم يركن إلى القبول بالأمر الواقع الذي وصفته تلك الدوال، فهو يثور أو يرفض أو على وشك ذلك دائما. وليس أدل على ذلك من قوله: (**تصدعت، تنادي، ضاع في المنفى، لم يحلم بنا، غادرها، أنهكها، أشرعت**،....) التي تصف البدايات وكثيراً من تفاصيل الرحلة، ثم ليصل إلى المأساة في قوله: «**إن شعائر المنفى أقامت حدها بين المعابر والسجون**» أليست هذه خاتمة تراجيدية، آلت إليها حال الفلسطينيين في المنافي، بل إن الشاعر يؤكدها بقوله: «**كل الضحايا فتشت أعناقها... لم تلق أية حنجرة. ضاع النشيد بنا وضاعت في المنافي القبرة!**»

استطاع الشاعر أن يعبر بإحكام متعمد عن رحلة المنفي الفلسطيني المعذب التي لم تنته بعد، باستخدام الربط بين الدوال الاسمية والفعلية، عن طريق اتكاء الاسماء على الأفعال، ليكون بين كل (مملكتين عائمتين) رابط لا يمكن الاستغناء عنه هو ما نسميه الثلاثيات.

وهذا الأمر يمكن توضيحه على نحو آخر؛ يقول الشاعر في المقطع الأول من القصيدة: «**عدنا إليك، مدينة الذكرى، بلا كتب وأمتعة. تركنا خلف بوابات مهجرنا صغارا يحرسون وقائع المنفى، وعدنا نتصيد الأشباح من بين الأزقة؛ ثم نلبسها وندخل في الكهوف.. كل الوجوه تصدعت بين المرايا والسيوف!**» في لفظ (عدنا) المكرر ثنائية العودة المختلفة، وبينهما مسافة لها ما يبينها؛ فالعودة الأولى عودة إيذاناً بافتتاح النص على مدينة الذكرى وبوابات المهجر والصغار.... أما العودة الثانية فهي تأكيد من نوع

خاص لعودة مختلفة (لتصيد الأشباح) ، فالعودتان مختلفتان وهما يشكلان ثنائية، وهي ثنائية لا تستغني عما يربط الدال فيها بمدلوله، لذا جعل الشاعر الأطلال والمهجر والمنفى رابطاً أصيلاً يوضح سمات المدلول. كذلك في ثنائية الأشباح والكهوف ومدلولهما، فقد جعل ما بين الأزقة وسطاً لينا يربطهما معا. وكذلك في ثنائيتي المرايا والسيوف إذ جعل (بين– كل الوجوه تصدعت) رابطاً قوياً يمكن تمثله على نحو خاص. ويمكن ملاحظة أن هذه الثنائيات ليست ثنائيات البنيوية نفسها، وإن اهتدت ببعض تسمياتها ودلالاتها، فدي سوسير تحدث عما يقرب الصورة للأذهان عن ماهية الدليل اللغوي الذي عده وحدة أساسية لبناء اللغة، فاقترب من قول ما نقول إلا أنه لم يقله، فالدليل اللغوي عنده «لا يجمع بين شيء واسم، بل بين متصور ذهني وصورة أكوستيكية، وليست الصورة الأكوستيكية هي الصوت المادي، أي ذلك الأمر الفيزيائي المحض بل هي الأثر النفسي لهذا الصوت، وهي صورة حسية، وإن صادف وأن نعتناها فقلنا إنها (مادية) فالمعنى الذي ذكرناه فقط وللمقابلة بينها وبين الطرف الآخر من عملية الترابط أي المتصور الذهني، وهو غالباً ما يكون أبعد في التجريد»[١٩].

وفي العلاقة بين الرؤيتين أيضا تندرج متعلقات الإيقاع والموسيقا، ففي روح الشاعر غصة، وفي نفسه ألم كبير، وفي حكايته الفردية والجماعية معاناة متواصلة، وقبل الحديث عن هذا ينبغي التوقف قليلا عند الموقف من الموسيقا؛ إذ ارتبط الشعر بالموسيقا عن طريق الوزن في مفاهيم القدامى كقولهم «الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو مجموع ذلك» [٢٠] والذي يترادف إلى حد بعيد مع قول قدامه بن جعفر «إنه قول موزون مقفى يدل على معنى» [٢١].

يقول إبراهيم أنيس «للشعر نواح عدة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا، ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقا الشعر» [٢٢] فالموسيقا بتشكيلاتها الجمالية المختلفة في النص الشعري، أمر لا غنى عنه، وهذا ما نسمعه أيضا على ألسنة شعراء لهم باع طويل في الشعر كسميح القاسم الذي قال إن «الشعر الخالي من الموسيقا والدراما والرسم يفقد مقوماته الأساسية»[٢٣] وهو بذلك يلتقي مع عبد اللطيف عقل في قوله: «أنا لا احترم شعراً أو نثراً لا موسيقا فيه. وأعتقد أن النثر أيضا يجب أن يكون فيه موسيقا، وأرى أن الموسيقا موجودة في الكلام، وموجودة

في اللغة. لا ضرورة إلى أن أفتعل تفجيرا موسيقيا في اللغة، أنا أتصور أن اللغة موسيقا، وأن الأصوات المجردة في اللغة هي موسيقا قبل أن تستحيل إلى كلمات» [٢٤] و «هناك أناس تحدثوا عن القصيدة النثرية، ولكنني لا أؤمن بها، ولا أستطيع أن أنظر إليها بجديه»[٢٥].

وقد عزا بعض النقاد الميل إلى نبذ القافية والميل بعد ذلك إلى نبذ الوزن جملة وتفصيلا إلى ضعف عند عدد من الذين ينادون بنبذ الموسيقا، كنازك الملائكة التي قالت «على أننا لا نملك إلا أن نلاحظ أن الذين ينادون اليوم بنبذ القافية هم غالبا الشعراء الذين يرتكبون الأخطاء النحوية واللغوية والعروضية، ولذلك نخشى أن تكون مناداة بعضهم بها تهرباً إلى السهولة، وتخلصا من العبء اللغوي الذي تلقيه القافية على الشاعر»[٢٦].

وفي الجانب المقابل تماماً نجد من يعتقد أن التغيير الجوهري الذي لحق الوزن والقافية، هو الباب الذي فتح على مصراعيه لدخول الشعر العربي إلى عالم الحداثة الرحيب، بل لارتفاعه إلى مستوى ما يكتب من شعر في العالم [٢٧] وأمام هذا نتساءل أإلى هذا الحد وصل شعور هؤلاء بالنقص حيال الآخرين؟ وفي حين يعبر آخرون عن مثل هذه الأفكار بطرق مختلفة، بعضهم كان موفقا أكثر من غيره في التعبير عنها، من ذلك إشارة أدونيس إلى أن الشعر الحديث لا يعني الرفض المطلق للوزن أو التخلي عنه، بل إنه لا يمثل وحده –حصراً– الشعرية ولا يستنفدها وأن هناك عناصر شعرية أخرى من حق الشاعر أن يستخدمها، ويشير إلى أن المسألة مسألة شعر أو لا شعر، وتبعا لذلك – كما يقول – تضعنا المسألة أمام إمكانية جديدة للكتابة الشعرية في أفق آخر غير الأفق الموزون المقفى[٢٨] وتبعا لذلك وصلت الآراء إلى حدود بعيدة، في البحث والنقاش والجدل، وبقي «ثمة توازن متناغم بين الإيقاع الموسيقي وإيقاع الأفكار في النص» [٢٩] و «البحث عن شاعرية النثر هو شكل من أشكال البحث عن إيقاع الواقع، وضخ الأوزان الشعرية بمياه جديدة، ولا يمكن لأي شاعر مهما كان انحيازه لخياره الجمالي، النجاة من الحوار معه، أنا أتحاور مع النثر بطريقتي الخاصة»[٣٠] وهذا مما يؤكد أن الموسيقا في النص الشعري ليست شكلية منفصلة عن الفضاء الدلالي للنص وواقعه.

إن القصيدة الشعرية – قديمها وحديثها – بنية موسيقية متكاملة ومترابطة الأجزاء والعناصر، يترابط فيها الوزن مع الإيقاع مع القافية مع الصور الشعرية، مع اللغة بكل مكوناتها، لتشكل حقلاً أو حقولاً دلالية، تعتمد في تأثيرها أو قيمتها الفنية على قدرة الشاعر على تحقيق الوحدة الفنية التي تقوم على ترابط أجزاء النص الشعري ومكوناته. ووسط ذلك كله ظل الشعر الفلسطيني فاعلا ومؤثرا، ويمتلك مقومات وجوده واستمراره،

وحري أن نشير هنا إلى أن أكثر التفعيلات المستخدمة في قصائد التفعيلة، كقصائد الشطرين هي تفعيلة الكامل (متفاعلن) وذلك يعود في تقديري إلى قدرة هذه التفعيلة على استيعاب التجربة الشعورية للشاعر والتعبير عنها، وتلك مسألة لا ترجع لتخطيط مسبق وإنما تتصدر (متفاعلن) دون استئذان ساحة التعبير والدلالة معا. وهذا ما حدث مع الشاعر خالد علي مصطفى، إذ ينتظم موضوع القصيدة ويتفاعل مع تفعيلة (متفاعلن) بصورها المختلفة، التي عبرت عن المضمون خير تعبير، وترافقت معها القافية المتغيرة وتآلفتا لتشكلا المعلقة وتحفرا مضمونها في الوجدان، ومما يلفت الانتباه، هذا التناغم الذي عبر عن قدرة فنية عالية عند الشاعر في الوزن والقافية والإيقاع؛ ومن ذلك قوله مثلا في تصويره وتعبيره عن موقف من مواقف المعاناة الفلسطينية في المنافي: «.. **وتراقص الأفيال رقصة أبرهه، شاهت وجوه القوم قبل خروجنا، ووجوهنا بعد الخروج مشوهه!**» ففي أصوات القاف والصاد ما يشير إلى تردد الحركة وتكرارها (الرقص) ، وفي صوت الهاء المرتبطة بها ما يفرغ الإيحاء بالطرب نتيجة الرقص، فهو رقص غير مرتبط بالطرب، بل هو كرقص الديك المذبوح.

وتتواصل هذه الدلالات الصوتية مع موسيقا النص مع دلالات التعبير، على الرغم من أن الشاعر يعود مرة أخرى في نهايات المقاطع كلها إلى حالة الركود والسكون، وهذا في ذاته يشير إلى شيء من الاستسلام للواقع، لكن هذا الاستسلام مليء بالتوتر والحذر، يقطعه بين فينه وأخرى عن طريق دوال صوتية وتعبيرية تنبهنا إلى أن هذا الذي يوحي بالاستسلام ما هو إلا حذر من الآتي، فالرحلة لما تنته بعد.

♦ القسم الثاني: ثلاثيات في الأفكار

ويمكن تحليلها وفقا لرؤية ثلاثية على النحو الآتي: **الرؤية الأولى**: في الأفكار العامة. **الرؤية الثانية**: في الأفكار الجزئية. **الرؤية الثالثة**: في العلاقة بين الرؤيتين والصورة الفنية.

- **الرؤية الأولى**: في الفكرة العامة والأفكار الرئيسة، الفكرة العامة في النص هي الحديث عن القضية الفلسطينية العالقة، التي لم يوجد لها حل بعد، وقد عرضها من خلال ثلاثة أفكار رئيسة هي في الواقع أقسام القصيدة وهي: الوقوف على الأطلال، والرحيل إلى المنفى، وتأملات.
- **الرؤية الثانية**: في الأفكار الجزئية، عرض الشاعر أفكاره الرئيسة من خلال مفاصل هي أفكار جزئية في النص، ساندت الأفكار العامة ووضحتها وفيها فتح الشاعر

النص على آفاق واسعة، باتساع أفق الشاعر وحجم دلالاته، فالفكرة الرئيسة الأولى شملت أفكاراً جزئية يمكن تحديدها على النحو الآتي:

الحديث عن أجراس العودة في المنفى وفلسطين هي دليل الروح. ثم الحديث عن حياة المنفى. ثم الحديث عن هموم التشرد في البلاد. ثم الحديث عن ضرورة وضع حد لهذا المنفى الذي لم ينته بعد، ويبدو أنه لن ينتهي، لأن بعض العائدين لن يعودوا جميعا وسوف يتركون في المنافي المختلفة ما يدلل على أنهم كانوا هناك. أما الفكرة الرئيسة الثانية فقد شملت أفكارا جزئية هي: الحديث عن مرحلة توهم فيها الفلسطينيون أنها مهيأة للعودة، ثم اكتشاف الوهم وأنه ليس حقيقة، ثم إضافة تجربة جديدة للتجارب السابقة، ثم تقويم تلك التجربة الجديدة. وشملت الفكرة الرئيسة الثالثة أفكاراً جزئية متعددة هي: تأملات في التجارب السابقة، ثم تأملات في الواقع الراهن، ثم تأملات في المستقبل.

- **الرؤية الثالثة**: في العلاقة بين الرؤيتين والصورة الفنية، دار حديث طويل في النقد القديم وبعض النقد الحديث مفاده: أين تكمن أولوية الأهمية في الشعر، أهي في وحدة البيت، أم في وحدة القصيدة؟ ويبدو أن الأمر ما عاد يثيره أحد بعدما سارت القصيدة الحديثة في خط الوحدة الموضوعية، وصارت الوحدة العضوية من المقاييس المهمة لشعرية الشاعر. وما دمنا نتحدث عن شاعر متميز فإن الحديث عن قدرته في ربط أجزاء النص بعضه ببعض يكون عبثا لا طائل منه، لذا سندخل النص لبيان كيفية تعبير الشاعر عن الثلاثيات في الأفكار مباشرة.

فلسطيني مهجَّر من وطنه ظلماً وعدواناً، يتحدث عن قضيته المعلقة، عاش تفاصيل التهجير منذ عقود طويلة، قضية تحدث عنها كثيرون حتى لم يخل شعر شاعر عربي منها، بل بات تأويل كثير من الشعر الذي يشير– ولو من بعيد– إليها على أنه فيها، الأمر الذي يجعل هذا الموضوع وهذه الأفكار مكررة ومملة إلا إذا قدمت بطريقة خاصة تلفت النظر، وهذا ما يتجلى في قصيدة الشاعر خالد علي مصطفى، ولا يتأتى توضيح ذلك بشكل جلي إلا من خلال بيان الفكرة التي نحن بصددها وهذا يشمل بيان بعض الجوانب الفنية فيها.

يذهب كثير من الدارسين إلى استسهال تقسيم الحديث عن الجوانب الفنية في العمل الأدبي، وخصوصا الشعر منه، الأمر الذي كثيرا ما يثير المتلقي لدرجة استنكار ذلك؛ فإذا كانت الصورة الفنية التي تضيء مساحة من قصيدة ما في شكلها الكلي تبدو متوازنة ومنسجمة ومقنعة وممتعة في الوقت نفسه، فلماذا نلجأ إلى تقسيم هذا التكامل الجمالي الذي أبدعه الخيال الخلاق للشاعر الفنان!؟ .

يعزى سبب التقسيم غالباً إلى تحقيق تحليل دقيق مفصل للعمل الفني، قد يكون ذلك جائزاً في دراسة أي جانب من جوانب النص، الأمر الذي يفرض علينا حتماً العودة في نهاية التحليل أو الدراسة أو النقد إلى الربط بين الأجزاء جميعها. لكن الصورة الفنية ولدى تناولها في نص ما ينبغي عدم تقسيمها بالطريقة المألوفة في كثير من الدراسات، لأن ذلك يظهر الصورة نُتَفَا لا حياة فيها، وغالباً ما تكون كمرآة تحطمت، الأمر الذي يعتقد معه كثيرون – ونحن منهم – أنه لا يمكن تجميع أشتات الزجاج المحطم المبعثر، حتى ولو تم تقريبه إلى أقرب درجة.

إذن كيف نحقق تحليل الصورة الفنية بجميع أجزائها؟ ذلك وفقا لرؤيتنا بسيط وليس معقدا؛ فالصورة الكلية التي هي مجموع الصور الجزئية تتكون في العادة من مشاهد ثابتة أو متحركة، يمكن الربط بين كل مشهدين متقاربين بصورة جزئية (هي في الواقع مشهد ثالث) ، فإذا كان خيال الشاعر خصبا نجد في صوره دائماً ما يربط بينها، فالصورة تعبر عن دواخل صانعها؛ فإذا كانت مترابطة ومنسجمة وأدوات الربط بينها واصلة، فذلك يشير إلى قدرة الشاعر وتماسك شخصيته وتمكنه من زمام الفكرة التي يعبر عنها، وإذا كان العكس فالعكس هو الصحيح. وبهذا يمكن أن تكون الصورة الفنية في النص الشعري هي مفتاح معرفة شخصية الشاعر، وهي مفتاح معرفة قدرات الشاعر وترابط أفكاره.

الشاعر خالد علي مصطفى واحد من الشعراء الفلسطينيين الكبار الذين يمتلكون ناصية الفكرة وقدرة فائقة ومتميزة في التعبير عنها، هكذا عرفه كل من قرأ شعره. وفي هذه الرؤية يمكن لنا التحقق من صدق هذه الفكرة أو عدمه.

تكونت قصيدة الشاعر من ثلاث لوحات عامة؛ اللوحة الأولى: هي لوحة المنفى، والتفاصيل المتعلقة بها جعلها الشاعر في مشاهد وصور جزئية شكلت التراكم المضيء فيها، فركب الصورة الفنية الكلية من مجموع الصور الجزئية التي حشدها بشكل مكثف ليوحي بعمق التفاصيل الكثيرة التي مر بها الإنسان الفلسطيني، ومما يلفت الانتباه أنها صور فنية فيها كثير من الترابط المؤدي إلى بؤرة واحدة. فمثلا في قوله: «تركنا خلف بوابات مهجرنا صغارا يحرسون وقائع المنفى» هذه صورة من صور حياة الفلسطينيين المهجّرين في المنافي، فالمهجر (المنفى) سجن كبير مهما اتسع له بوابات، وتلك استعارة مكنية (المهجر مشبه والسجن مشبه به، حذف المشبه به وأبقى ما يدل عليه وهو بوابات)، والفلسطينيون يحفظون تفاصيل حياة منفاهم الذي أصبح جزءاً مهماً من تاريخهم، وهو جزء لم يختاروه، وإنما فرض عليهم قسراً، عبر الشاعر عن الفكرة باستعارة تصريحية

ناطقة، بقوله يحرسون وقائع المنفى (وقائع المنفى مشبه به، والأشياء الثمينة مشبه، صرح بالمشبه به، وحذف المشبه وأبقى قرينة لفظية تدل عليه وهي: يحرسون) ، وفي العبارة نفسها أكد تاريخية المنفى فهو تاريخ، لتكون الاستعارة الثالثة استعارة مكنية، (المنفى مشبه، التاريخ مشبه به، والقرينة اللفظية هي وقائع) . وآية هذا التفصيل البسيط أن الشاعر حشد صورا فنية مترابطة في مشهد واحد قصير ليضيء مساحة اللوحة ويبينها كما لو كانت لوحة الحياة نفسها ولكن في رؤيا الشاعر ورؤيته معا. ثم يأتي الشاعر بعنصر الصوت والحركة ليحدث أثرا بينا في المتلقي الذي يصبح مشاهدا ومستمعا ومتلقيا في الوقت نفسه، ففي قوله: «نتصيد الأشباح من بين الأزقة؛ ثم نلبسها وندخل في الكهوف، كل الوجوه تصدعت بين المرايا والسيوف» صوت الصيد وحركته، والصيد فيه صراع، أما الأشباح والأزقة والكهوف، فتلوّن اللوحة بالغامق الليلي، و أصوات التصدع والسيوف ترفد الصيد والحركة. ولكن ما دلالة هذه (المرايا) التي يذكرها الشاعر هنا؟ إنها إشارة واضحة لتكرار صور حياة المنفى البغيض، وكأنها الأحداث نفسها تراها مرة في الواقع ومرة في مرآته، فلماذا جعلها الشاعر تتصدع؟ تلك دلالة أخرى على أن المنفى لن يدوم إلى الأبد، وكأنه زمن يمر وما ينقضي منه لا يعود، أو كأنه أداة تستهلك شيئا فشيئا، وفي مرحلة متقدمة تتصدع وهذا يعني أنها ستنتهي مدة صلاحيتها. وذاك هو المنفى، وهكذا صوره الشاعر، أو هذه صورة جزئية منه. وهي ذات دلالة واضحة يشير ضوؤها إلى الوطن، فالصورة مرتبطة بفكرة هي العودة.

والعودة تشكل موضوع اللوحة الثالثة من لوحات القصيدة. أما اللوحة الثانية: فهي لوحة صور فيها فلسطين الأزلية، وقد عبر عن ذلك من خلال صور جزئية فريدة في تشكيلها؛ ففي قوله: « **عدنا إليك، مدينة الذكرى؛ رأينا العنكبوت مصفدا بنسيجه، والغار مكشوفا... أندخل يا دليل الروح في الظلمات؟ تلك مدينة الذكرى تنادي من وراء السور غربتنا** »، وما دام الشاعر عنون هذا الجزء من القصيدة بالوقوف على الأطلال، فالعودة ليست حقيقية، لأن فلسطين ما زالت مدينة الذكرى، وليست مدينة العودة، لكنها ظلت على الرغم من ذلك دليل الروح، أي البوصلة التي تدل على طريق العودة. فلسطين التاريخية هي التي ستكون العودة إليها حتمية، وهي مدينة الذكرى الخالدة، وهي دليل الروح الذي لا يخطئ، وهي التي لا تتوقف عن الاستنجاد بأهلها المهجرين، فتنادي، بل تظل تنادي... وعلى هذا النحو شكل الشاعر صور اللوحة الثانية، وتبدو ملامح اللوحة الثالثة فيها أيضا ولهذا نقول إن اللوحة الثالثة هي في النتيجة محصلة تفاصيل اللوحتين أو ما ينبغي أن تشيرا إليه.

اللوحة الثالثة: اتضح من خلال اللوحتين السابقتين أن حلم العودة هو الذي يشكل اللوحة الثالثة، أما كيف رسمه الشاعر وعبر عنه، فيمكن القول أن إضاءاته كانت بارزة وإشعاعاته قوية في المراحل الأولى من القصيدة، لكننا بدأنا نحسها بصيصا خافتا في نهاية القصيدة، وهذا له دلالة من دلالتين محتملتين؛ الدلالة المحتملة الأولى: أن الشاعر بدأ أمله في العودة يقل ويتضاءل، أما الدلالة المحتملة الثانية فهي: الإصرار على حق العودة. ولو اكتفينا بما شكلته اللوحتان الأولى والثانية من ثنائيتين في الصورة لقلنا أن الاحتمال الأول هو الاحتمال الوحيد الذي لا شك فيه، وبهذا نكون قد تجنينا على الشاعر واتهمناه بفقدان الأمل وتخليه عن حق العودة، أما وقد تبينا أنه لا بد من رابط يشد اللوحتين – كما تقول رؤيتنا– فهذا يدل دلالة واضحة على أن الشاعر يطرح العودة حلاً لا بديل له، ونهاية لا يرضى بغيرها. ونبين ذلك على وجه التحديد من خلال صور النص، إذ يقول الشاعر: «**آه لمنديل يلوح في الضباب، ويشتهي كشف الظنون! ويشير أن شعائر المنفى أقامت حدها بين المعابر والسجون. كل الضحايا فتشت أعناقها... لم تلق أية حنجرة. ضاع النشيد بنا. وضاعت في المنافي القبرة!**» هذا هو المقطع الأخير من القصيدة، صور فيه الشاعر الحلم الفلسطيني الذي هو كمنديل يلوحُ في الضباب (الغد المجهول)، ويشتهي كشف الظنون (تأكيد الظن أو نفيه) ، من أبرز صور المنفى التي رسمها الشاعر بطريقة خاصة، تتمثل في أن من أبرز ملامح حياة المنفيّ من وطنه أنه يظل في منطقة بين السجون والحدود، أو لنقل متنقلا بين السجون والنفي مجدداً عبر الحدود، إلى المجهول، والصورة اللافتة الأخرى هي كيف أن المنفي يتعرض لسلب صوته كي لا يعلو بالحق، ولهذا يلجأ الشاعر إلى التعبير بطريقة تراجيدية مؤكدا ختام القصيدة بالضياع. فدوال الصور الفنية تشير إلى أن الشاعر يختتم نصه بتأكيد الضياع، لا تأكيد حق العودة. إلا أن تقاطع الصور الفنية، كتقاطع الدلالات اللفظية، كعلامات النص أيضا، كلها تشير إلى تأكيد الشاعر– قصد ذلك أم لم يقصده – وإبرازه لحلم المنفيّ الفلسطيني في العودة. وهكذا تكون التقاطعات هي التي أبرزت ما في داخل الشاعر لا ما قد يتبادر إلى ذهن المتلقي، فالتقاطعات تكشف أعمق ما في النص وأعمق ما في نفس الشاعر.

♦ القسم الثالث: ثلاثيات زمانية – مكانية

ويمكن تحليلها وفقا لرؤية ثلاثية على النحو الآتي: الرؤية الأولى: الزمان في النص. الرؤية الثانية: المكان في النص. الرؤية الثالثة: في العلاقة بين الرؤيتين وخيوط التواصل.

- الرؤية الأولى: الزمان في النص:

«لكل نصّ عناصره الأولية وقيمه الجمالية التي تدخل في نسيج متعاون لأداء وظيفة ما وغاية ما»[٣١] ولعل من أبرز جوانب الإبداع عند خالد علي مصطفى هذه القدرة على استدعاء الزمان كله في لحظة واحدة، ثم المداخلات الفنية الواعية التي هيأ المتلقي من خلالها للنظر في تداخل الزمان من الماضي كله إلى الحاضر كله وامتداداً في المستقبل (المجهول- المعلوم- المتوقع) كله، فكيف استطاع الشاعر استحضار الماضي وكأنه جزء من الحاضر، وإرسال الماضي إلى الحاضر وكأنه جزء منه؟ تلك عقيدة فكرية عبر عنها الشاعر بوعي؛ فالتراث جزء مهم من الحاضر وعليهما يقوم المستقبل، فإذا كان الماضي والحاضر معا يشوبهما ضعف من نوع ما فإن هذا الضعف سيورث ويمتد إلى المستقبل، ولكن الزمان بين مرحلة ومرحلة (زمانية) يستوقفنا ليحاسبنا -إن جاز التعبير- وكأننا في ذهن الشاعر -مع الزمان- أمام مراجعة وتقويم شاملين، ونتيجة تلك المراجعة (المحاسبة) تسقط بعض الأقنعة عن كثير من الوجوه الزائفة، وتسقط معها بعض الوجوه، ثم تسقط شخصيات بعينها، ومعها جميعا تسقط ملامح مرحلة أو كثير من مقوماتها، ما يعني أن هذا التقويم في الجانب الفكري يصبح ضرورياً من أجل إعادة بناء تاريخ الأمة وخصوصا المستقبل، وهي الرؤية التي بنى الشاعر عليها فكرته في النص.

منذ (الوقوف على الأطلال) في بداية النص بدأ الشاعر ينظم تاريخ المنافي الفلسطينية التي استمرت من الماضي إلى المستقبل في تواصل وتصاعد لوتيرة الأحداث عن طريق بناء الأفعال الماضية متواصلة في تعمد ملحوظ مع بناء المضارعة منها، فمن (عدنا، تركنا، وعدنا، تصدعت، رأينا، ضاع، غادرها.....) إلى (يحرسون، نتصيد، نلبسها، ندخل، أندخل، تنادي، تبسط، يتلمس.....) في تداخل يوضح علاقة الماضي المرتبط مع الحاضر بلا انفصال، وذلك يعني استمرار رحلة المنافي الفلسطينية، وعدم انتهاء معاناتها، وما الفصل الذي جسده الشاعر بين الماضي والحاضر من جهة والمستقبل من جهة ثانية إلا ليؤكد ما يرنو لأن يكون فصلاً واختلافاً بينهما، فالشاعر من الواضح أنه يتمنى أن لا يكون المستقبل مثل الماضي والحاضر. ففي (الرحيل إلى المنفى) الذي يعد تواصلا للرحلة على نحو ما، فقد «تعاقبت سنن الضباب على الخنادق والبيوت» وإذا كنا «نقسم حبنا بين المنافي» ونجلس صامتين ويظل الحلم الأمل، متجسداً في قراءة «سورة الروم الذين سيغلبون» التي بعدها يبدأ عهد جديد بوصول «أتت يد فراسة لتزيح عن ميراثنا سنن الضباب..». فهل يركن

الفلسطيني الذي يجسده الشاعر هنا إلى من يقول أن العودة «خرافة ممهورة في كل باب»؟ أم أنه سيبدأ بصناعة الحدث، ولو كان ذلك في الخيال تأملاً. ففي (تأملات) تبدأ مرحلة جديدة فيها انتهت أيام كشف الروح، لأن الهدف هو الوصول إلى النهاية، نهاية الماضي والحاضر، وهذا يحتاج إلى إبحار في لهب الصخور، وفي وقت صار الفضاء لركبنا بوابة مجهولة، وهذا يستدعي تساؤلات مشروعة: فهل حطت نهايتنا على بدء الخليقة؟ وكيف سيكون ما سيكون بعد هذا؟ إنه في رؤيا الشاعر ثم ادخرناها لضيف سوف يخرج من جذوع اللوز والبلوط، يحمل في اليد اليمنى مناديلا وفي اليسرى دما، ومع ذلك يظل المستقبل غامضاً، فهل نتمنى فقط أن نعرف ما سيحدث؟ آه لمنديل يلوح في الضباب ويشتهي كشف الظنون؟! أم أننا نستسلم لضياع النشيد، ضاع النشيد بنا وضاعت في المنافي القبرة.

- **الرؤية الثانية: المكان في النص**

إن نصاً يتحدث عن فلسطين حري به أن يكون محصوراً –ولو في جانب من جوانبه– في (فلسطين – المكان) ، ولكن الشاعر يفاجئنا في نصه بأن يصحبنا في رحلة عذاب وقهر ويطوف بنا في آفاق الدنيا، ليبين لنا أن فلسطين ليست المكان وحسب، وإنما امتدت لتصل إلى الدنيا كلها، وما يصيب فلسطين لا بد أن يقع أثره في أي مكان، ففلسطين تصبح العالم، ولا يكون العالم فلسطين أبدا، لأن الجرح الفلسطيني ممتد في العالم كله، والعالم كله يعيش آلامه، ولكنه يرفض أن يعالج آلام هذا الجرح، ويتجاهله، لذا فإنه يرفض أن يكونها.

وهذا يعني بوضوح إنسانية المكان الذي يتحدث عنه الشاعر (فلسطين) ، في الأصل، الأمر الذي جعل أعداء فلسطين يعملون على تغيير ملامح إنسانيتها، ليثبتوا أنهم طارئون، وليسوا أصيلين، فهم ليسوا منها، وهي ليست لهم، وأن الأصل في المكان ما يرتبط به من عناصر أخرى (الإنسان– الزمان) ليكون مكانا كاملاً، أصيلاً، إنسانياً، وهذا يعني أن فلسطين لم تكن يوما إلا للفلسطينيين، ولن تكون إلا لهم، بدليل استمرار الجرح النازف في: **مدينة الذكرى، الأسوار، المهاجر، المنافي، الكهوف، دليل الروح، الخيام، الخرائب، دار أنهكها الخروج، ذكرى الصغار على السياج، المعابر والسجون....**

- **الرؤية الثالثة: في العلاقة بين الرؤيتين وخيوط التواصل**

من قبل كان يا ما كان، ظل الزمان والمكان في النص الأدبي وفي الواقع فضاءً يلازم فضاءً، وما دراستهما في نص إبداعي منفصلين إلا لغاية بيان الربط بينهما، فذلك يوضح قدرة الشاعر (المبدع) من وجه من الوجوه، في التعبير عن مفهومه بجلاء، فكل

مبدع يحس بالزمان والمكان على نحو مختلف عما قد يكون عند آخرين، وما دام الزمان والمكان إحساسين متلازمين، فإن عناصر النص الأخرى مرتبطة بهما معا، بمعنى إن وجوب الربط بين عناصر النص جميعا أهم من الفصل بينها ، وقد ذكرت أن التقسيم أو التجزيء في الدراسة عادة يكون لغرض التوضيح وإعادة الربط ، وذلك ليس (هدما وإعادة بناء) كما يقول التفكيكيون. وقد لاحظنا فيما فات كيف أن هذه القصيدة ربطت بإحكام بين متلازمين أبديين هما الزمان والمكان، فلسطين في الماضي، فلسطين في الحاضر، فلسطين في المستقبل، زمان ومكان.

وهناك ما ينبغي أن يلتفت إليه متلقي هذا النص بخصوصية، وهو تمكن الشاعر من خلق عنصر نفسي يربط بين الزمان والمكان، لا يمكن تجاهله، فالزمان شيء والإحساس به شيء آخر، وكذلك المكان شيء والإحساس به شيء آخر، وهما معا شيء وتصوير الإحساس بهما شيء يحتاج إلى إمكانيات خاصة، فحين يجعل الشاعر العلاقة طردية بين المكان وتصاعد الأحداث في الزمان، فإن ذلك يعني أن الشاعر لا ينظم أو يصور ما يشاهد، وإنما هو يتحدث عما يحس ويشعر.

عدنا إليك زمان، **مدينة الذكرى** مكان، **عدنا، تركنا، مهجرنا، وعدنا، نتصيد، نلبسها، وندخل**،.... (نحن) ، فنحن في الزمان والمكان إحساس، ثم نحن في الزمان والمكان حقيقة، ثم نحن وهما في حالة تغييب، **فنحن لم نقطف عن الأشجار إلا موعدا برحيلنا الآتي**... ومع ذلك.. **دخلنا الآن موعدنا**.. وإن كانت.. **وجوهنا بعد الخروج مشوهة**...

استطاع الشاعر أن يصور الواقع، واستطاع أن يرسم ملامح الزمان، وأن يضع محاور المكان في المكان الذي ينبغي أن تكون فيه، واستطاع أن يلم بما أحاط برحلة الإنسان الفلسطيني المقهور المنفي عن زمانه ومكانه، والمسلوب الحق في أن يكون في المكان الذي ينبغي أن يكون فيه، مسلوب الوطن – المكان، ومسلوب الإقامة فيه – الزمان، ومسلوب الإحساس به، العلاقة بينهما، وحالة الغياب تختلف عن حالة التغييب، كما يختلف الهجر عن التهجير، ويختلف الرحيل عن الترحيل.

خاتمة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين، وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد، فقد جاء هذا البحث بعد عناء محاولات كثيرة لإخراج نص نقدي عربي، لا يرتهن للمناهج النقدية التي لا تتناسب وطبيعة النص الشعري العربي، الذي له خصوصية الولادة والعيش والنمو والتطور في البيئة العربية. وقد بدأت العمل في هذا المشروع بالتطبيق على نصوص شعرية كثيرة، وبعد أن وجدت الفكرة قابلة للتطبيق، ومتيسرة، وتحقق أهدافي، جاء هذا البحث تطبيقا عمليا على الرؤية النقدية التي عملت جاهدا لتثبيت أسسها.

فعرض البحث للثنائيات في أشهر النظريات النقدية الحديثة في قسمه الأول، مناقشا أبرز خطوطها العريضة العامة، ليتوصل أنها تنقصها عناصر مهمة لا بد منها، وأبرز هذه العناصر ما يتعلق بخصوصية البيئة ومعطيات الواقع الذي يولد فيه النص، وما دام الشعر العربي ظل على الدوام له خصوصية، فإنه ينبغي أن يدرس من منظور عربي خالص. فكان القسم الثاني الذي يقدم رؤية نظرية في الثلاثيات، فعرض لها متجاوزا كثيرا من الجزئيات التي تحدث بها النقد كثيراً، واختار أن لا يستفيض في التفاصيل، قبل أن يعرض نصا تطبيقيا، فكان ذلك في القسم الثالث منه؛ إذ تناول نصا شعريا عربيا حديثا بعنوان (المعلقة الفلسطينية) للشاعر خالد علي مصطفى.

عرض البحث للنص بالنقد والتحليل من خلال الحديث عن النص والمبدع، ثم التلقي والتأويل، ثم الثلاثيات من خلال ثلاثيات لغوية، وثلاثيات في الأفكار، وثلاثيات زمانية – مكانية، وما يتخلل هذا كله من طرق العرض الفني، وإمكانات الشاعر في التعبير من جميع النواحي التي استوجب النص تحليلها. فبين أن هذا النص نموذج متميز متقدم من النماذج الشعرية العربية الفلسطينية المعاصرة؛ إذ استطاع الشاعر من خلاله التعبير عن تجربة حياة واقعية بطريقة فنية متميزة، اكتسبت تميزها من اللغة المستخدمة وأسلوب الشاعر والصور الفنية والموسيقا الشعرية وتكامل هذه الأدوات واندغامها في نفس الشاعر مع دوافعه النفسية والأدبية والقيمية. فأراد الشاعر أن يكون نصه معبراً عن رحلة الفلسطيني المهجّر بكل تفاصيلها وحيثياتها وما خلفته في أعماقه – بوصفه صاحب التجربة– من آثار نفسية، وكذا كان. وقد كشفت رؤيتنا هذه عن تفاصيل في النص، وفي أعماق الشاعر، ما كان النقد الشائع ليبينها أو يكشفها وهو على الحال التي هو عليها، من هنا جاءت ضرورة التوجه إلى دراسة النص من خلال هذه الرؤية.

هذا، وما توفيقي إلا بالله، فالحمد لله حمدا كثيرا.

الهوامش:

١. دوسوسير. فرديناند: دروس في الألسنية العامة، ترجمة: صالح القرمادي ومحمد الشاويش ومحمد عجينة، الدار العربية للكتاب، بيروت ١٩٨٥، ص٢٩.

٢. ينظر، مجموعة: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، من بحث جيزيل فالانسي (النقد النصي)، سلسلة عالم المعرفة (٢٢١)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٧، ص١٦٩– ١٧٠.

٣. ينظر، ياكبسون. رومان: قضايا الشعرية، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٨، ص٢٧– ٣٣.

٤. واجه تحديد مصطلح البنية مجموعة من الاختلافات ناجمة عن تجليها في أشكال متنوعة لا تسمح بتقديم قاسم مشترك؛ فجان بياجيه ارتأى في كتابه (البنيوية) أن إعطاء تعريف موحد للبنية رهينٌ بالتمييز بين الفكرة المثالية الإيجابية التي تُغطي مفهوم البنية في الصراعات أو في آفاق مختلفة أنواع البنيات، والنوايا النقديةِ التي رافقتْ نشوء كلِّ واحدةٍ منها مقابلَ التياراتِ القائمةِ في مختلفِ التعاليم. وهو يتحدث عن البنية بوصفها نسقًا من التحولات: (يحتوي على قوانينهِ الخاصةِ، علمًا بأنَّ من شأنِ هذا النسقِ أن يظلَّ قائمًا ويزدادَ ثراءً بفضلِ الدور الذي تقومُ به هذه التحولاتُ نفسُها، دون أن يكونَ من شأنِ هذه التحولات أنَ تخرجَ عن حدودِ ذلك النسقِ أو أن تستعينَ بعناصرَ خارجية، وبإيجاز فالبنيةُ تتألفُ من ثلاثِ خصائصَ: هي الكليةُ والتحولاتُ والضبط الذاتي". وحول تعريف جان بياجه للبينة وخصائصها ينظر: بياجيه. جان: البنيوية، ترجمة: عارف منيمنه وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط٤، ١٩٨٥م، ص ٨. وفضل. صلاح: النظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٨٠م، ص ١٨٧ـ ١٨٨. والمناصرة. عز الدين: علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي، عمان، ط١، ٢٠٠٧م، ص ٤٧٥ـ ٤٧٦. والنسق عند البنيويين: هو نظام ينطوي على استقلال ذاتي، يُشكِّل كُلاً موحّدًا. ينظر: كريزويل. إديث: عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، (مسرد المصطلحات، ص ٤١٥) دار سعاد الصباح، الكويت، ط/١، (د. ت). كما وضح روبرت شولز مسألة تركيز البنيوي على النسق، ينظر: شولز. روبرت: البنيوية في الأدب، ترجمة: حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٧م. علما بأن النسق في اللغة: "هو ما كان على نظام واحدٍ من كل شيء، ويُقال نَسَقَ الشيء: نَظَمه. وانتسقت الأشياء، انتظم بعضها إلى بعضٍ). المعجم الوسيط: مادة (نسق).

٥. ينظر. إبراهيم. زكريا: مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٧٦. وكذلك، الطالب. عمر محمد: مناهج الدراسة الأدبية الحديثة، دار اليسر، المغرب، ١٩٨٧. وله أيضا: المذاهب النقدية –دراسة وتطبيق– ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، جمهورية العراق، ١٩٩٣، الفصل السادس.

٦. ينظر. تحليل النصوص الأدبية– قراءات نقدية في السرد والشعر– إبراهيم. عبد الله وصالح هويدي، كتب عربية، ٢٠٠٥،. كتاب بصيغة (PDF) (موقع الكتروني) على العنوان www.kotobarabia.com. المقدمة.

٧. ينظر. إبراهيم. عبد الحميد: نقد الحداثة وموت القارئ، نادي القصيم الأدبي، ببريدة، ١٤١٥هـ. ص٧– ١٥.

٨. ينظر. أبو ديب. كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط/٣، ١٩٧٩الفصل الرابع.

٩. فضل. صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٠، ص١١– ١٢.

١٠. ناصف. مصطفى: النقد العربي – نحو نظرية ثانية– سلسلة عالم المعرفة (٢٥٥) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٠م، ص٢٢٩.

١١. السابق نفسه.

١٢. مصطفى. خالد علي: المعلقة الفلسطينية، (قصيدة) ، صحيفة سبتمبر الأسبوعية، ع/١١١٢، وكان قد ألقى الشاعر هذه القصيدة في أمسية شعرية أحياها الشعراء الفلسطينيون في نادي ضباط الشرطة ضمن فعاليات المؤتمر العام الخامس لاتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين.

١٣. ينظر. الأنباري. أبو بكر محمد بن القاسم: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق وتعليق عبد السلام هارون، ط/ دار المعارف، ١٩٦٣، (من مقدمة عبد السلام محمد هارون وفيها ناقش أقوال ابن الكلبي وابن عبد ربه وابن رشيق القيرواني وابن خلدون وعبد القادر البغدادي وغيرهم في تسمية المعلقات)

١٤. عين غزال: قرية في قضاء حيفا، ولد بها الشاعر وهجر منها العام ١٩٤٨، ينظر. مصطفى. خالد علي: مدينة الشعر، (قصيدة) مجلة الشعراء، ع/٩، صيف٢٠٠٠، المركز الثقافي الفلسطيني – بيت الشعر– ، في هامش القصيدة تعريف مقتضب بالشاعر، ص٤٣.

١٥. السابق، يقول في مطلع القصيدة (مدينة الشعر) : (أواه، يا رأسي العتيق: كيف انتزعت منك رأسا يافعا لم يتلوث – بالغروب والشروق؟) ص٤١.

١٦. جمعة. حسين: المسبار في النقد الأدبي– دراسة في نقد النقد للأدب القديم والتناص، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣، ص١٤٤.

١٧. عبد الدايم. صابر: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ١٤١٣هـ، ١٩٩٣م، ص٢٥.

١٨. معتصم. محمد: البنيات الدلالية في شعر مريد البرغوثي– دراسة نصية –لغوية – فكرية، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص١٤

١٩. دوسوسير: دروس في الألسنية، سابق، ص١١٠.

٢٠. القرطاجني. حازم: منهاج البلغاء وسراج الادباء. تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجه، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ط/٢، ب. ت، ص١٧.

٢١. ابن جعفر، قدامه، نقد الشعر. تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ب. ت، ط /٣ ، ص١٥.

٢٢. انيس. ابراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط/٤، ١٩٧٢، ص٨/٩.

٢٣. القاسم. سميح: لقاء تلفزيوني، الفضائية السورية، ٥/٤/٢٠٠١م.

٢٤. أبو خشان. عبد الكريم وزملاؤه: محاورات عقل في الأدب والثقافة، المركز الثقافي الفلسطيني، بيت الشعر، فلسطين، ط/١، ١٩٩٩، ص٥٤.

٢٥. نفسه، ص ٥٥.

٢٦. الملائكة نازك: قضايا الشعر المعاصر، م. س، ص١٨٩.

٢٧. المعداوي. احمد: البنية الايقاعية الجديدة للشعر العربي – مجلة الوحدة – المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، السنة السابعة، ع/٨٢/٨٣، يوليو /اغسطس ١٩٩١، ص٥٥.

٢٨. ينظر. ادونيس: سياسة الشعر، دار الاداب، بيروت، ط/١ / ١٩٨٥، ص١١– ١٢.

٢٩. عبيد. محمد صابر: الايقاع الداخلي والقيم الصوتية الباطنية، مقال في مجلة الموقف، الرباط، ع/١٢، ١٩٩٥ ، ص٢٣.

٣٠. درويش. محمود. المختلف الحقيقي. الحوار، مجلة الشعراء، ع/٤– ٥، م. س، ص١٧.

٣١. جمعة. حسين: المسبار في النقد الأدبي، سابق، ص٢٥.

المصادر والمراجع:

أولاً – الكتب العربية:

١. إبراهيم. زكريا: مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٧٦

٢. إبراهيم. عبد الحميد: نقد الحداثة وموت القارئ، نادي القصيم الأدبي، ببريدة، ١٤١٥هـ.

٣. أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط/١، ١٩٨٥.

٤. أنيس. إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط/٤، ١٩٧٢.

٥. بياجيه. جان: البنيوية، ترجمة: عارف منيمنه وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط٤، ١٩٨٥م،

٦. ابن جعفر. قدامه: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ب. ت، ط /٣.

٧. جمعة. حسين: المسبار في النقد الأدبي– دراسة في نقد النقد للأدب القديم والتناص، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣.

٨. أبو خشان. عبد الكريم وزملاؤه: محاورات عقل في الأدب والثقافة، المركز الثقافي الفلسطيني، بيت الشعر، فلسطين، ط/١، ١٩٩٩.

٩. أبو ديب. كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط/٣، ١٩٧٩.

١٠. الزيات. أحمد حسن وزملاؤه: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية في القاهرة، ط/، ١٩

١١. شولز. روبرت: البنيوية في الأدب، ترجمة: حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٧م.

١٢. الطالب. عمر محمد: المذاهب النقدية –دراسة وتطبيق– ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، جمهورية العراق، ١٩٩٣.

١٣. الطالب. عمر محمد: مناهج الدراسة الأدبية الحديثة، دار اليسر، المغرب، ١٩٨٧

١٤. عبد الدايم. صابر: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ١٤١٣هـ، ١٩٩٣م.

١٥. عبيد. محمد صابر: الإيقاع الداخلي والقيم الصوتية الباطنية، مقال في مجلة الموقف، الرباط، ع/١٢، ١٩٩٥.

١٦. فردينان دوسوسير، دروس في الألسنية العامة، ترجمة صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، الدار العربية للكتاب، بيروت١٩٨٥

١٧. فضل. صلاح: النظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٨٠م

١٨. القرطاجني. حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجه، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط/٢، (د. ت).

١٩. كريزويل. إديث: عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط/١، (د. ت)

٢٠. مجموعة: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: د. رضوان ظاظا، من بحث جيزيل فالانسي (النقد النصي) ، سلسلة عالم المعرفة (٢٢١) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د. ت)

٢١. معتصم. محمد: البنيات الدلالية في شعر مريد البرغوثي– دراسة نصية –لغوية – فكرية– ، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦.

٢٢. المعداوي. احمد: البنية الايقاعية الجديدة للشعر العربي – مجلة الوحدة – المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، السنة السابعة، ع/٨٢/٨٣، يوليو /اغسطس ١٩٩١.

٢٣. الملائكة نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط/٧، ١٩٨٣.

٢٤. المناصرة. عز الدين: علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب) ، دار مجدلاوي، عمان، ط١، ٢٠٠٧م،

٢٥. ناصف. مصطفى (د) : النقد العربي – نحو نظرية ثانية– سلسلة عالم المعرفة (٢٥٥)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٠م

٢٦. ياكبسون. رومان: قضايا الشعرية، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٨.

ثانياً – المجلات والمواقع الإلكترونية:

♦ درويش. محمود: المختلف الحقيقي، مجلة الشعراء، ع/٤– ٥، بيت الشعر، فلسطين، ربيع وصيف ١٩٩٩.

♦ القاسم. سميح: لقاء تلفزيوني، الفضائية السورية، ٥/٤/٢٠٠١م.

♦ عبد الله. إبراهيم و هويدي. صالح: تحليل النصوص الأدبية– قراءات نقدية في السرد والشعر– ، كتب عربية، ٢٠٠٥، من المقدمة. كتاب بصيغة (PDF) (موقع الكتروني) على العنوان www.kotobarabia.com.